

horas de interrogatorio que el juez Garzón ha realizado en París a algunos miembros de ETA. Recordemos al respecto que este tema había sido ya objeto de la noticia número 7 del 11/5 y de la tercera noticia del 12/5. Noticias que, sin embargo, no habían podido ser bien completadas antes, a causa de la extrema cautela y el silencio que había rodeado a dichos interrogatorios en un período en el que la información sobre ETA fue muy abundante (9 noticias en el período analizado, una de las cuales era el asesinato de dos guardias civiles que abría la edición del 9/5).

De igual modo, la tercera noticia del 21/5 de TGI -sobre la Asamblea Ecu­ménica Internacional- toma como referencia no sólo las noticias de los días anteriores sobre el mismo tema sino, sobre todo, la noticia número 8 del 20/5, día en el que había terminado la Asamblea propiamente dicha (de hecho, en el sumario aparecen presentadas los días prácticamente en los mismos términos).

Por el contrario, la huelga de la BBC ilustra el uso de las analepsis internas homodiegéticas completivas, destinadas con frecuencia, como en este caso, a mantener la estructura del género cuando no se dispone de los medios adecuados (recordemos que BBCN1 prácticamente desconoce las noticias sin imágenes).

La segunda noticia del 9/5 de BBCN1, así como la primera noticia del 10/5, repiten la imágenes de la noticia número 10 del día anterior (sobre el tema del nuevo impuesto electoral). La mismas imágenes aparecerán de nuevo en la segunda noticia del 16/5, pero en este caso se trataría más bien de una analepsis interna heterodiegética, cuya función sería una vez más, recuperar la memoria de la serie.

En cuanto a las analepsis internas homodiegéticas repetitivas, en general, resultan un medio eficaz para compensar la fragmentación inevitable del telediario, justificando la unidad del texto en base a las distintas referencias internas del mismo que se realizan. Por ejemplo, el telediario español del 8/5 termina resumiendo la misma noticia con la que ha empezado, por lo que además de construir una unidad mediante la identidad del principio y del fin resalta la importancia de la noticia mediante la repetición y sedimenta la memoria de una información que, como en este caso, se prevé ya que aparecerá de nuevo los días sucesivos.

Del mismo modo, el telediario del 11/5 de BBCN1 termina con una noticia sobre Panamá (con imágenes), que replica y añade algunos detalles de la primera (sobre las declaraciones de Bush contra

Panamá). En general, el resumen de la noticia (o de las dos noticias) más importantes con el que el conductor del telediario inglés termina siempre la edición representan el mismo tipo de figura.

En esta categoría también podríamos incluir la vuelta al estudio den TJ2 al final de una noticia que el conductor resume de nuevo antes de pasar a la siguiente (segunda noticia del 9/5 sobre la reforma del código penal). Así mismo, los sumarios del final de TD1 y TG1 y todas las referencias que TG1 realiza con tanta frecuencia de una parte a otra del texto, a los que ya hemos aludido en 4.2.2, obedecen al mismo principio.

Las prolepsis o anticipaciones, mucho menos frecuentes que las analepsis en la obra única, caracterizan también el texto serial, que organiza su estructura en función de una continuidad hipotética y casi siempre previsible, aunque no esté determinada, pues los saltos imprevistos en la narración desestabilizan la memoria que se va acumulando.

La búsqueda de objetividad normalmente no se acomoda bien a esta figura, que presupone en general la existencia de un narrador omnipotente, capaz de predecir lo que acontecerá. Sin embargo, el telediario, obligado como las series a arrastrar tras sí la memoria que acumula, la contempla ya en

los propios presupuestos del género, desde el momento en que el sumario constituye uno de los elementos que mejor lo caracterizan, y lo mismo puede decirse de la "Agenda" de TD1 de la edición del domingo, que el conductor presenta generalmente a partir de una analepsis mediante la que consolida la memoria de algunas noticias que ya se han constituido definitivamente en noticias seriales, como se pone en evidencia a partir de los dos ejemplos que contempla el período analizado:

Además del viaje de los Reyes a Portugal y de la histórica visita de Mijail Gorbachov a Pekín, de los que ya hemos hablado en nuestro informativo, estos son algunos de los otros acontecimientos previstos para la próxima semana (telediario del 14/5).

La visita del primer ministro israelí a España y la cumbre de la liga árabe en Casablanca, asuntos a los que ya hemos hecho referencia en este informativo, serán noticia la próxima semana, como lo serán también estos otros temas que ahora avanzamos (telediario del 21/5).

Pero por otro lado, las prolepsis sirven también, al igual que las analepsis, para unificar la suma de las noticias del telediario. Expediente al que recurre fácilmente TG1 que, con frecuencia, adelanta algunos de los servicios de la edición antes de que sean presentados como noticias. Por ejemplo, el telediario del 11/5 empieza con una noticia sobre el congreso del partido Republicano,



al final de la cual la cámara vuelve al estudio y el conductor anuncia algunas entrevistas en relación a dicho congreso que darán lugar a la noticia número nueve de la misma edición. Así mismo, el telediario del día siguiente empieza con el anuncio de la noticia del Consejo de Ministros sobre la inflación, que en realidad será la noticia número dos (después de la noticia del congreso Republicano de Rimini).

En TJ2, por el contrario, la mayoría de las prolepsis son externas, por los motivos que hemos indicado en 2.4.1, pues se refieren a la presentación de otros programas del canal, aunque tampoco es raro que se den casos de prolepsis en el interior de una misma noticia (la entrevista con Joredié que el conductor presenta al principio de la noticia 4 del 9/5). La única prolepsis de que disponemos en la muestra de análisis de BBCN1 es la noticia número tres del 12/5, en la que el conductor anuncia el reportaje sobre Bush -ya mencionado- que aparecerá al final del programa

Es evidente que las prolepsis disminuyen el efecto de contemporaneidad (excepto en los casos en los que la causa de la referencia de la noticia se debe a la conexión), pero como contrapartida estimulan la atención del espectador. Por ello tendrán que ser compensadas con otros expedientes

que acentúen la importancia de la simultaneidad de la transmisión con la fruición, lo que contribuye a configurar en buena parte a la figura de la enunciación. En consecuencia, TG1 es el telediario que con más frecuencia las incorpora. Además, y los dos ejemplos del telediario italiano que hemos referido son la prueba de ello, sirven también (como las analepsis homodieéticas externas repetitivas) para subrayar la importancia de la noticia, que probablemente no a abierto la edición (pero sí el sumario en los dos casos) por problemas debidos a las conexiones.

Si nuestra interpretación de la relación entre los objetivos del programa y la configuración discursiva de la instancia de la enunciación a la que nos referíamos en 2.2.2 es correcta, podríamos decir que las prolepsis, además de facilitar la fruición del texto, servirían sobre todo en el telediario para legitimar la representación "veraz" del acontecimiento en base a la propia estructura del género y en función de la referencia a la que remite (los servicios informativos de TG1 en RAI 1, el entero canal en TJ2 y únicamente el telediario en TD1 y BBCN1). Si ello se consigue es porque al anticipar algunos segmentos de lo que sucederá más adelante, estimulan así la atención del espectador

y legitiman el propio texto por el mero hecho de haberlo adelantado,

Las figuras de la duración (asincronías) que Genette subdivide en cuatro grupos, caracterizan al texto serial mejor aún que las anacronías, debido a la indiferencia que el tiempo del discurso manifiesta respecto al tiempo de la historia. De las cuatro figuras anisocrónicas que propone el autor, la pausa (en la que el tiempo de la historia es igual a cero), no aparece casi nunca en el telediario. En primer lugar porque se tiende a comprimir las descripciones en provecho de la acción pero, sobre todo porque, como decíamos en 2.2.3, una manipulación tan evidente de la imagen representada como ésta no sería coherente con la búsqueda de la pretendida objetividad de la imagen informativa.

La pausa, como la mayor parte de los recursos que interrumpen el flujo de la imagen "natural"<sup>81</sup>, obedece a una cuestión de ritmo, pero en el telediario no resulta funcional a causa de la subjetividad que introduce en la narración. El uso de la congelación en el período que hemos analizado nos permite afirmar que se reduce a aquellas noticias que no necesitan que se pongan de relieve

---

(81) En este caso entendemos por "natural" simplemente la imagen en movimiento, codificada mediante los recursos narrativos.

ni se justifiquen los valores de verdad como, por ejemplo:

- La noticia número 7 del 8/5 de TD1 (la vuelta de Neus Soldevilla a Madrid);

- La décima noticia del 13/5 del mismo canal (la feria de Euroinvest en Valencia);

- La noticia noticia número 19 del 14/5 de Antenne 2 (los incidentes entre los hinchas del Christal Palace y el Birmingham);

- la noticia número cinco del 15/2 del mismo canal, relativa al proceso de algunos de los miembros del grupo terrorista Action Directe.

Las fotografías que aparecen insertadas entre las filmaciones también podrían considerarse como pausas y, de hecho, se usan principalmente para suplir la falta de filmaciones. Por el contrario, la foto o la imagen que aparece al lado del conductor cuando presenta las noticias, y a través de la cual accedemos a veces directamente a las mismas (sobre todo en TG1), tiene un valor muy diferente al de la congelación, desde el momento en que el único tipo de simultaneidad que el género asegura es a la realización en el estudio con la transmisión. Por ello, las noticias pregrabadas no comprometen la garantía de veracidad que establece el género.

En este sentido, los dibujos cumplirían la misma función. La foto de las noticias leídas, sin embargo, no puede considerarse propiamente como una pausa, dado que no sirve para representar la acción sino sólo para referencializar la noticia. Se trata, por lo tanto, más bien de uno de los casos límite de la imagen/símbolo.

La escena (el tiempo de la historia es igual al tiempo del discurso) es, en la información, la figura propia de la entrevista, que en la mayor parte de la muestra de análisis de la que disponemos no ha sido montada, al igual que ocurre con las declaraciones (que casi siempre aparecen cortadas al principio y al final). Por eso, tanto la entrevista como estas últimas, al igual que servían desde el punto de vista de la estructura del texto para acentuar (o simular) el efecto de estar aquí y ahora, producen también un efecto de simultaneidad entre el tiempo de la enunciación y el del enunciado que atenúa, al menos en parte, la frecuente discordancia entre los dos.

El sumario (el tiempo del discurso es menor que el tiempo de la historia) corresponde en la imagen a lo que llamamos cámara lenta y se usa de modo muy parecido a la pausa, hasta el punto de que en los ejemplos de que disponemos la cámara lenta termina casi siempre con una pausa:

TD1: la noticia de la vuelta a España de Neus Soldevilla;

TJ2: las noticias 15 y 16 de 9/5 (el anuncio del partido Barcelona/Sampdoria y la noticia sobre el festival de música africana respectivamente); la noticia de deportes del 13/5 (número 19).

La elipsis (el tiempo del discurso es igual a cero) es, junto a la anterior, la figura que sustenta la construcción completa de la temporalidad del telediario. El tiempo del discurso tiene que ser menor que el tiempo de la historia a causa de la configuración de la noticia, en cuanto narración breve que la obliga eliminar o a reducir al mínimo indispensable los elementos de contorno, así como a las características propias de la imagen televisiva, construida en función un montaje muy fragmentado que intenta, mediante la alternancia de los distintos planos, inventar una representación completa que no puede llegar a realizar nunca.

La elipsis, la figura por excelencia del texto serial pero también de la mayor parte de la narrativa occidental, es el resultado en este caso de las características genéricas del telediario y de todas las determinaciones que sufre, y se justifica presuponiendo en el espectador determinados conocimientos y competencias. Unos y

otras sino la memoria sedimentada de la propia serie, y que al permitirle establecer un nexo de unión entre los huecos originados por los saltos del texto hace posible que la serie se vaya contruyendo progresivamente como tal. Por ello decíamos en el segundo capítulo que el espectador es, en última instancia, el punto de confluencia de todas las estrategias del género, lo que permite afirmar además que la serie se constituye en cuanto memoria sólo si es capaz de diseñar a un espectador capaz de instituirse como depositario de la misma.

### 5.2.3. El tiempo se la serie.

Como hemos visto en el tercer capítulo, el nivel temático del telediario se estructura en torno a una oposición constante entre el bien y el mal, conceptualizada mediante la oposición orden vs caos, que es el reflejo de un modelo social el cual presupone una tendencia al equilibrio, cuya garantía corresponde a las instancias de poder<sup>82</sup>. No obstante, el nacimiento de la noticia no

---

(82) "La información periodística y la cultura de masas cumplen un papel en las sociedades modernas, capitalistas y democráticas, en cuanto reductores de la complejidad social, haciendo posible la construcción de la identidad colectiva y el funcionamiento de la democracia (Bechelloni, 6. 1984:12).

garantiza su muerte natural cuando lo excepcional vuelve de nuevo al orden.

Hay noticias que como en una historia nacen, se desarrollan y terminan. Algunas se funden con otras noticias y generan nuevas noticias. Hay también otras noticias que nacen pero que no se desarrollan, sino que simplemente desaparecen. Todas juntas van formando la memoria de un mundo ordenado y cuando pasan se convierten en presentes virtuales que cada nuevo telediario puede volver a actualizar cuando le convenga. El macrogénero telediario existe sólo en cuanto presupuesto, en cuanto marco artificial de los géneros noticias. No tiene otra configuración que su capacidad de contener noticias y su estructura (careta, sumario, vuelta al estudio etc.), ni otra memoria que la de los géneros que engloba. Por ello, la noticia es, más que un texto, género y memoria de otras noticias, que son a su vez memoria de un mundo que no progresa por medio del cambio sino del movimiento.

Uno de los parámetros que, según Calabrese, definen la repetición de la serie es la relación entre la discontinuidad del tiempo de la narración con la continuidad del tiempo narrado y del tiempo de la serie. El resultado de dicha relación nos da dos formas diferentes de repetición:



1) Por acumulación, cuando los diversos capítulos que forman la serie no ponen en cuestión ni tienen una relación directa con el tiempo total de dicha serie.

2) Por prosecución, cuando la serie diseña potencialmente la meta final<sup>83</sup>. La repetición de la noticia serial está formada en realidad por ambos tipos de construcción temporal, aunque la acumulación constituya una de las principales características. Por un lado se va formando en virtud de la memoria que ha ido acumulando pero, por otra parte, postula, para garantizar su continuidad, un horizonte temporal que delimita el ciclo completo del paso del orden al caos, así como de la vuelta a la normalidad. La repetición de la noticia serial va formando una memoria incierta que, como ocurre en el telefilm, induce a la memoria esófora del espectador a activar no sus competencias sobre el mundo, sino sobre el sustrato de las otras noticias, y a la memoria endófora a identificar el texto con los lugares comunes del mismo.

En esta repetición acumulativa "que prosigue", la memoria esófora subsume a la memoria endófora, porque la debilidad de la trama y del argumento no son capaces de conducir la narración

---

(83) Calabrese, O. 1987:35.

potencialmente ad infinitum de la serie, con lo que no es posible memorizar exactamente el acontecimiento, sino su tipología o su género<sup>84</sup>, lo que explica la importancia de los bloques temáticos en cuanto bisagras del género, y a los que remiten inmediatamente tanto las características de los personajes cuanto la conversión en arquetipos de los espacios. Ello recupera de nuevo la prescripción aristotélica, según la cual la extensión ideal de la fábula es aquella que puede ser contenida completamente en la memoria.

La serialidad se adapta perfectamente al medio televisivo porque se construye a partir de los mismos principios que gobiernan la televisión, cuya continuidad se presupone a partir de un tiempo ininterrumpido y sin fin:

la industria televisiva no produce programas específicos sino tiempo, cuya segmentación es una variable que depende de circunstancias históricas, culturales y sociales. Un tiempo que es uno de los principales recursos económicos, que tiende a expandirse inexorablemente y a ser consumido en cuanto tal<sup>85</sup>.

El tiempo de la noticia serial se va definiendo en torno a dos ejes de los cuales, el primero constituye el proyecto y el segundo su consecuencia o realización: el tiempo de la noticia

---

(84) Colombo, F. 1984:96.

(85) Bruzzone, M.G.-Stucchi, G.-Wolf, M.

narrada es, además del soporte de la narración, la garantía de la noticia televisiva en cuanto tal. La temporalidad del lenguaje hablado y la enfatización de la misma mediante otros recursos del lenguaje televisivo, el dinamismo mecánico de la imagen montada, el apelo continuo al observador y la movilidad del punto de vista, construyen el efecto de una noticia contemporánea y veraz. En dicha noticia, todo está finalizado y supeditado a conseguir un efecto de presente casi absoluto, que si deja filtrar algún resquicio explícito del pasado que ha saquedado obedece sólo a la necesidad de construir su propia memoria como serie, y que postula con cautela un futuro en cuanto soporte necesario sobre el que todo discurre y progresa.

La representación de este presente casi-continuo se sobrepone al del tiempo real y lo sustituye en calidad de temporalidad representada, pero continúa presentándolo como garantía de la representación de dicha temporalidad real. No obstante, el proyecto de la representación del tiempo de la serie, a diferencia de la obra única que no puede sustraerse al menos a una representación temporal simbólica, es perfectamente lógico y coherente de su proyecto como serie. El tiempo representado y el tiempo de la representación de la noticia serial pierden la

relación cronológica y causal y adquieren una nueva definición al concatenar los nudos de la noticia (los elementos que la convierten en noticia).

El tiempo real del acontecimiento no se puede comparar con el tiempo representado de la noticia serial, porque ha dejado de ser acontecimiento para convertirse en noticia, y ha sido substituído por el tiempo de la primera noticia. Si la serie empieza en el telediario cuando propone un idéntico en situaciones diversas y se consolida y se va estructurando en cuanto serie, al ir convirtiendo en idéntico lo diverso (al configurar el telediario del mismo modo día tras día).

La repetición del tiempo de la representación, separándose cada vez más del tiempo representado al introducir las nuevas variantes, irá definiendo de ese modo el tiempo por acumulación. Y como consecuencia de la acumulación que "progresas", también por prosecución, de una serie que podría prolongarse indefinidamente, repitiendo o manteniéndolo claramente al menos la identidad de todos los elementos que la definen en cuanto género.

## 6.- CONCLUSIONES.

Al comenzar esta tesis nos proponíamos demostrar que la noticia del telediario adopta la forma serial porque le permite elaborar una estructura, definida y determinada, que sirve como soporte a la continuidad indefinida (e intrínseca) de dicha noticia.

Al elegir el análisis semiótico, en cuanto instrumento más importante con el que abordar nuestra tarea, instituíamos el texto como el centro de nuestro interés. En consecuencia, seleccionábamos, de entre todas las perspectivas posibles, los tres niveles de la textualidad (sintáctico, semántico y pragmático) como el itinerario a lo largo del cual intentaríamos verificar la tesis de un tiempo sin fronteras que permitía la articulación de la forma serial.

Para llevar a cabo el análisis de la noticia televisiva desde la perspectiva elegida contábamos, fundamentalmente, con dos tipos de instrumentos. Por una lado, los de la semiótica del texto, que nos permitirían observar la configuración de la serie a través de la articulación de la narratividad en los dos planos del mismo. Por otra parte, al haber elegido como material de trabajo un texto cuya configuración depende por completo de la representación veraz del mundo

empírico, las teorías de la cooperación textual y las de la recepción nos permitirían recorrer dicho texto de la mano de la figura que, para actualizarlo, tenía que formar necesariamente parte del mismo. El espectador ha sido, por lo tanto y desde el principio hasta el fin, la pieza clave del tipo aproximación al telediario que hemos venido realizando.

Como hemos ido señalando de modo reiterado desde el comienzo, las diferentes teorías de la comunicación de masas de las que nos hemos avalado para contextualizar es recorrido que hemos realizado a través del texto informativo de la televisión, no constituyen la meta sino el camino de nuestro itinerario. Si las observaciones que hemos ido haciendo a lo largo de la tesis pueden contribuir de algún modo para perfilar algunos aspectos del telediario -que a menudo se descuidan- nuestra aportación estaba destinada de antemano a permanecer en el confín de la lectura, rozando simplemente, pero sin señalar, el "más allá" de la producción.

Con tal de no perder ni por un momento la pista del texto, hemos preferido condensar nuestra exposición en cinco capítulos -aun a riesgo de terminar en cada uno de ellos con el respiro del lector- para que a partir del esquema de la tesis ya fuese evidente el programa que habíamos de seguir.

En el primer capítulo (la serialidad) hemos intentado construir una teoría de la serie que nos permitiese eliminar de nuestro horizonte teórico todas aquellas direcciones que, a nuestro juicio, sólo podrían contribuir poco menos que nada a comprender el fenómeno (textual) serial. Del tamiz por el que las habíamos hecho pasar emergían, al final, dos elementos fundamentales que, a pesar de formar parte en cierto modo de casi todas las teorías sobre la serie, apenas si se destacaban con suficiente claridad de entre la maraña de sugerencias de quienes se habían interesado, de un modo u otro, por el texto "que continúa". La repetición organizada de algunos elementos de la forma de la expresión y la ausencia de límites temporales del proyecto de la serie son, a nuestro entender, la clave de la serialidad.

Una vez que superamos este primer escollo, había que examinar con detalle en qué consistía la estructura de la repetición, que era lo que permitía la continuidad de la serie en función de la memoria - construida gradualmente- en la que se asentaba. Una vez que nos habíamos adentrado en el campo de estudio concreto que nos interesaba -la información- el problema más importante en este caso era separar con claridad la repetición necesaria del texto, en cuanto memoria sobre la que reposa la narratividad (el género), de la repetición posible de ese tipo concreto

de texto potencialmente indefinido que estábamos llamando serie. A este nivel, el género aparecía como substrato de la serie, en cuanto el lugar en el que el pilar por excelencia de la continuidad, el espectador, aceptaba las condiciones que le imponía la repetición para que él pudiera entender el texto y ella irse convirtiendo en memoria y en horizonte del mismo. El contrato que el género informativo le impone al espectador ya es la promesa de la serie proyectada.

Sin embargo, dado que las noticias de cada telediario se parecen, como también se parecen entre sí las noticias de los distintos telediarios, era necesario examinar el papel que juega la forma del contenido en la configuración de la serie. Es precisamente aquí en donde las teorías de la comunicación de masas y, sobre todo, la sociología del conocimiento nos aportan razones más que suficientes para comprender la identidad de los temas y de los valores de las noticias, a partir del papel que el sistema informativo cumple dentro del sistema social y, especialmente, en relación al sistema político con el que la información televisión pública tiende a identificarse. La promesa de veracidad del género telediario codifica y traduce el mundo del acontecimiento en signos "noticiables" que se nos presentan como la interpretación más adecuada posible del mundo real. La repetición constante de los temas y



la mecanicidad del proceso productivo de la noticia constituyen las dos coordenadas de la continuidad de la serie. Sin la especialización del trabajo y la división rigurosa de las diferentes funciones no se podría producir en cadena, pero la cadena de montaje se organiza y se va modificando progresivamente en función de lo que se tenga que producir. La serie, en cuanto proyecto, determina el proceso, que a su vez lo convierte en algo concreto: en una noticia.

El sistema informativo (al que legitima el sistema político), la configuración progresiva de los valores de lo noticiable y las características del medio de producción (el trabajo especializado y el proceso), han encontrado, en el molde estereotipado del programa en el que se realizan (el telediario), el vehículo adecuado para expresar los valores que se transmiten. Dichos valores aparecen en los elementos del texto que los representan.

El personaje -en calidad de personaje propiamente dicho o de periodista- verdadero protagonista (más bien de dicho programa que del acontecimiento) y el espacio en el que se llevan a cabo sus peripecias (que, en definitiva, se trata siempre de un espacio social), capturan día tras día la atención del espectador. Un espectador atrapado inexorablemente por el efecto de progresión del texto, que acaba destrozando el signo al convertirlo en su propio

referente, y confundiendo la progresión narrativa con la progresión social.

La narratividad de la serie, sostenida por un tiempo sin fronteras en el que el presente de cada noticia concreta es sólo el pasaje por el que se viene y se va del pasado al futuro (de la memoria a la repetición), permite que la temporalidad abierta del texto haga posible tanto el funcionamiento sin interrupción de la máquina narrativa como del proceso que la sostiene.

El esfuerzo por mostrar todo en un programa que, como T01, padece todavía del complejo de culpa heredado del totalitarismo, la necesidad de competir para no desaparecer que convierte a T02 en una sinécdoque del canal, el deseo de BBCN1 de aparecer siempre como la televisión pública por excelencia y la tranquilidad que ostenta T01, al no tener que disimular la orientación ideológica que lo gobierna, encuentran en la reiteración cotidiana de la estructura serial -que los cuatro configuran de modo muy parecido parecido- el medio más adecuado para adaptar sus objetivos al proceso que los realiza.